

железных кроватей, которые, вместе с садовым столиком, деревянным стулом, деревянным столиком и несколькими ящиками из-под мыла составляли всю обстановку, Жермена не отрывала взгляда от керосиновой лампы» [2].

В финале самый обездоленный из всех мальчиков, сын матери-одиночки Антуан Бюж, получает сапоги-скороходы, о которых он даже не мечтал и которые не смогли купить пяти его приятелям их состоятельные родители. Косвенно этому способствовал и тот факт, что ему пришлось обманывать своих друзей, и этот обман обернулся для него благом.

Итак, подводя итог вышесказанному, еще раз подчеркнем, что известный французский писатель М. Эме, прозаик и драматург, значительно обогащает французскую новеллистическую традицию, активно экспериментируя с введением в прозаический текст приемов драматургического письма, заимствованных из собственного театрального опыта.

1. *Липнягова С. Г.* Концепт «театр» в английском романе XX в. [Электрон. ресурс]. URL: http://library.krasu.ru/ft/_articles/0112792.pdf

2. *Société des amis de Marcel Aymé* [Электрон. ресурс]. URL: http://marcel-ayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/theatre.html

Н. В. Пращерук

г. Екатеринбург

Театрально-драматургическое начало в романе Г. К. Честертона «Шар и крест»*

В самой личности и судьбе известного английского писателя, журналиста, философа и проповедника было немало театрального. Он словно бы подыгрывал публике, скрывая и одновременно открывая за экстравагантностью внешнего вида и поведения, за парадоксальностью суждений — пронзительную серьезность и непосредственность отношения к миру, последовательную убежденность в незыблемости фундаментальных

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

© Пращерук Н. В., 2012

ценностей бытия. До сих пор остается тайной, как соединялись в нем склонность к театральным эффектам и детское простодушие, романтическая тяга к приключениям, авантюризм и здравый смысл.

Творческое наследие Честертона обширно и многожанрово. Он автор стихов, детективных рассказов о патере Брауне, путевой прозы, биографий (одна из самых известных — «Чарлз Диккенс»), литературоведческих и агиографических сочинений, религиозно-философских трактатов. Г. К. Честертон создал также шесть романов. «Шар и крест» не принадлежит к числу известных и читаемых, он скорее относится к забытым. Впервые опубликован в США в 1909 г., затем в Англии — в 1910 г., в 1927 г. был существенно переработан писателем. Перевод на русский осуществлен известным переводчиком Честертона Н. Трауберг в 1980 г.

На мой взгляд, роман представляет собой пример блестящей интеллектуальной прозы и в полной мере подтверждает суждение Р. Нокса о том, что Честертон был прежде всего «художником мысли». Привлекает исследователя в этом произведении его историко-литературная и философско-культурологическая составляющая. Роман создавался с ориентацией на весьма обширный контекст, связан с целым рядом шедевров мировой литературы и культуры. Исследователи справедливо обнаруживают связи романа с традициями робинзонады и фантастического сатирического романа, с антиутопией и романом идей, в котором обязательна полемика.

Среди авторов, с которыми ведет свой диалог Честертон, называют Гете («Фауст»), Г. Уэллс, Э. Золя, А. Франс, романтиков и символистов, которые эстетизировали образ Люцифера (Д. Байрон, П. Б. Шелли, А. Ч. Суинберн, О. Уайлд, М. Твен, Ш. Бодлер) [2, с. 214–215].

Очевидны переклички романа Честертона с русской классической литературой. В главе о миротворце прямо возникает фигура Толстого, на философию которого ссылается один из персонажей. Автор, как известно, написал эссе, посвященное русскому писателю. Он, как и его главный герой Макиен, исповедующий христианскую систему ценностей, не принимает религиозную философию Толстого и открыто полемизирует с ней.

Необходимо также отметить влияние Достоевского, в частности, его романов «Бесы» и «Братья Карамазовы». Речь идет о глубинной перекличке идей английского и русского христианских писателей, о целом серьезном поле взаимодействия, выявление которого может быть плодотворным в исследовании творчества и Честертон, и Достоевского.

Так, весь сюжет «Шара и креста» можно рассматривать как своеобразный, разыгранный в лицах комментарий к теме Апокалипсиса (о «горячих», «холодных» и «теплых»), которая остро поставлена

в «Бесах». Угадав «теплую» природу Ставрогина, Тихон не случайно читает отрывок из Апокалипсиса: «...знаю твои дела; ни холоден, ни горяч: о если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих». Почему вас поразило, что Агнец любит лучше холодного, чем теплого?» Далее Тихон говорит о том, что «полный атеизм не только почтеннее светского равнодушия, но совершенный атеист на предпоследней ступени до совершенной веры, — перешагнет ли ее, нет ли? — а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха» [1].

В романе Честертона как раз и сошлись в поединке «горячий» Эван Макиен и «холодный» Тернбулл. И оба они противопоставлены «теплым» самых разных мастей и философий. Редактор газеты «Атеист» опубликовал материал о Деве Марии, оскорбительный для верующего христианина. Макиен, как пушкинский «рыцарь бедный», вызывает Тернбулла на поединок (в прямом смысле). Тернбулл при этом испытывает настоящее счастье — хоть кого-то заинтересовало его исследование, а все окружающие люди недоумевают — из-за чего весь этот «сыр-бор» в наше «толерантное» время, когда вполне допустимы самые широкие взгляды. Но при всей толерантности власти как будто понимают опасность возвращения к вопросу о фундаментальных ценностях бытия, о границах допустимого в интерпретации христианских сюжетов (как тут не вспомнить нашумевший «Код да Винчи»!) и преследуют героев, намереваясь поместить их в психиатрическую лечебницу, выдаваемую за «рай на земле».

Журналист убежден в своих атеистических воззрениях, не подозревая того, как он близок Макиену. Очень хорошо понимает Тернбулла христианка Мадлен. В одной из самых театрализованных глав с переодеваниями и разыгрыванием ролей есть остроумный диалог, в котором Мадлен и Тернбулл говорят о причастии: «Я не верю в Бога. Его нет. И ваше причастие — не Бог. Это просто кусок хлеба». — «Вы думаете, это кусок хлеба?.. Тогда почему вы боитесь его съесть?» Джеймс Тернбулл впервые в жизни воспринял чужую мысль, и это так поразило его, что он отступил назад. «Какие глупые! — смеялась Мадлен весело, как школьница. — Это вы — атеист! Это вы-то богохульник! Господи, да вы себе всё испортили, только бы не совершить кощунства!» [3, с. 126].

Эта тема практически завершается в сцене сна Тернбулла, когда Люцифер прямо констатирует: «Значит твой Макиен тебя обратил?... Христианство — странная штука... Ты и не заметишь, как размякнешь... собственнo ты и не заметил...» [Там же, с. 167]. Поэтому финальная сцена, в которой оказавшие сопротивление антихристу «горячий» Макиен

и «холодный» Тернбулл изображены соратниками, воспринимается как закономерная: «...Джеймс Тернбулл... оперся о сильное плечо Мадлен. Заколебавшись на мгновение, он положил руку на плечо Эвана. Глаза его были сейчас сияющими и прекрасными. Многие скептики ругали его за то, что он предал стоящий на фактах материализм. До сих пор он и сам верил, что материализм стоит на фактах, но, в отличие от своих критиков, предпочитал факты — даже материализму» [3, с. 208].

Роман так построен, что в нем органично соединены пространственная широта, продиктованная свободой и необходимостью перемещений (герои вынуждены спасаться бегством от преследователей), и напряженность мировоззренческого спора, который ведут герои между собой, а также с теми, с кем встречаются во время своих приключений. А это значит, что композиционно «Шар и крест» сориентирован как на аристократическую драму, с ее напряженным этическим конфликтом и множеством перипетий, с переходами героев от знания к незнанию, так и на драму нового времени — драму-дискуссию Б. Шоу. Не случайно английский драматург не раз упоминается в романе. Известно, что Честертон и Б. Шоу были друзьями и одновременно оппонентами, а Тернбулл с его эрудицией и склонностью к парадоксам как средству ниспровержения предвзятости и догматизма списан во многом именно с Б. Шоу.

Следует также упомянуть, что Честертон увлекался театром кукол, и эта увлеченность, безусловно, отражается в нарочитой театральности целого ряда сцен, в «амплуарном» раскрытии главных персонажей, в подчеркнутой «кукольности» тех, с кем полемизируют главные герои. Поясняя то, что происходит с героями, указывая на то, что они переживают, автор органично переходит на «театральный» язык: «Макиен сидел, опустив голову, и жадно слушал ее голос, не вникая в слова, — но великая драма его жизни становилась все меньше и меньше, пока не стала маленькой, словно детский кукольный театр» [3, с. 98]; «Тернбулл угрюмо помахивал шпагой, глядя на эту сцену...» [Там же, с. 145]; «Сын мира онемел от удивления, и, как всегда в подобных случаях, на сцену вышел тот, кто не от мира сего» [Там же, с. 152]; «Она прямо смотрела на него, тихо улыбаясь, и улыбка эта освещала мрачную, нелепую сцену, словно честный и радостный очаг» [Там же, с. 202]. В данном случае лексика не является формальной или метафорической, она напрямую выводит нас к главному принципу построения романа — к композиции, которую можно с полным правом считать сценографической.

События в романе разворачиваются от сцены к сцене. На самом деле каждая глава представляет собой мастерски организованную сцену,

сопровождаемую по-настоящему театральными эффектами, зрелищную и запоминающуюся. Можно говорить о целой системе блестяще разыгранных диалогов, в которых неожиданность и парадоксальность суждений соединяется с афористичностью. Здесь мы видим, как автор щедро делится своим умением мыслить и говорить с героями, которые ему симпатичны. «Империи падают, производственные отношения меняются. Что же остается? Я скажу вам. Остается святой. — А если он мне не нравится? — сказал Тернбулл. — Вернее было бы спросить, нравитесь ли вы ему...» [3, с. 85]. Или чуть ранее Макиен говорит: «Христианство всегда немодно, ибо оно всегда здорово, а любая мода — в лучшем случае — легкая форма безумия... Церковь всегда как бы отстаёт от времени, тогда как на самом деле она вне времени. Она ждет, пока последняя мода увидит свой последний час, и хранит ключи добродетели» [Там же, с. 83] и т. п.

Следует отметить и то, что честертоновская глава-сцена обязательно ярко и эффектно декорирована. Каждый диалог, каждый эпизод разворачивается на фоне выразительной картины: «Когда они перевалили через холм, весь Божий мир открылся им и сверху, и снизу, словно увеличившись в несколько раз. Почти под ногами лежало бескрайнее море, такое же светлое и пустое, как небо. Солнце поднималось над ними, бесшумно сверкая, словно ночь без единого звука разлетелась на куски. Победные солнечные лучи окружало сияние переходящих друг в друга цветов — лилово-коричневого, голубого, зеленого, желтого, розового, — словно золото гнало перед собой побежденные краски мира» [Там же, с. 101]. В подобных примерах обнаруживается честертоновский дар живописания словом.

Имея в виду драматургическую основу построения романа и мону-ментальность, выразительность фона, на котором разворачивается многослойная интрига произведения, можно говорить и о кинематографическом потенциале этого текста. Однако вернемся к театральности. Драматургичность структуры, передающая остродраматическое, катастрофическое состояние мира, которое повышает значимость личного выбора каждого человека, парадоксально соединяется в романе с интонацией простодушного юмора, с верой в житейскую мудрость и победу здравого смысла. С этой интонацией связан целый ряд комических эпизодов в романе, а также тема почти веселой игры в театр. Такую игру затевают главные персонажи в главе «Скандал в селении». Они переодеваются и играют роли — Макиен играет роль злодея, «последнего из подлецов», как он сам говорит, а Тернбулл — роль благородного спасителя, который должен вступить за честь дамы. Вся сцена подчеркнуто

комична, и незадачливые актеры, с большим облегчением срывая усы и парики, спасаются бегством от полицейских, так и не скрестив шпаги. Эта веселая игра на фоне серьезной проблематики и катастрофических событий приблизившегося конца света — драгоценное качество прозы Честертона, позволившее ему так блистательно избегать плоского дидактизма и одномерности изображения.

-
1. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.
 2. Комментарии // Честертон Г. К. Шар и крест. М., 2008. С. 214 — 215.
 3. *Честертон Г. К.* Шар и крест. М., 2008.

Е. С. Пургина
г. Екатеринбург

Театральность как тип художественного мировосприятия в романе Д. Лоджа «Терапия»

В романе театральность может проявляться на нескольких уровнях: это может быть театральность как принцип художественной организации текста, что подразумевает наличие некоего «внутритекстового зрителя», «сценических подмостков», «персонажей-актеров», а также «автора-кукловода» (классическим примером такого рода произведения является «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея). Театральность может присутствовать и непосредственно на уровне персонажей, и в этом случае она выступает не как поэтологическая, но, скорее, как социально-психологическая характеристика, т. е. мы имеем дело с театральностью сознания, когда окружающая действительность воспринимается персонажем через призму театра и его законов. Аналогичным образом и свое поведение персонаж пытается выстроить в соответствии с этими законами.

В романе «Терапия» (1996, издан на русском языке в 2003 г в переводе Елены Дод) Дэвида Лоджа (род. 1935) два этих вида театральности сливаются, поскольку здесь мы имеем дело с театральностью сознания главного героя, который одновременно является и рассказчиком,